

「神官アマンドゥスの家の画家」研究 古代ローマ壁画における画家の分業化の可能性について

著者	武関 彩瑛
雑誌名	美術史学
号	41
ページ	101-120
発行年	2020-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10097/00127375

「神官アマンドゥスの家の画家」研究

——古代ローマ壁画における画家の分業化の可能性について——

武 関 彩 瑛

1 はじめに

「神官アマンドゥスの家 (Casa del Sacerdos Amundus)」(17, 18) は、ポンペイの街の南東部に位置する第一区^①に属し、街を東西に横切る大通りであるアボンダンツァ通りに面している住宅である。入口の外壁とペリステリウムに残されたグラツフィート(落書き)からその名がつけられた^②。壁画は、表面を覆うフレスコ(落書き)がすでに失われ、壁画が確認できるのは、主にトリクリニウム(食堂)(b)、クビクルム(寝室)(c)、アラー(翼室)(d)(e)、そしてペリステリウム(回廊)(m)である。

このうちトリクリニウム(b)については、第三様式で飾られた四方の壁面がおおよそ当時の状態のまま残されている。年代は裱装飾の様式から、第三様式の末期(ⅡB期)の四〇―五〇年頃とされ

る^③。四方の壁面の中央にそれぞれ別の神話場面がタブロー画のごとく描かれており、東壁は《イカロスの墜落》(図1)、南壁は《ポリュフェモスとガラテア》(図2)、西壁は《ペルセウスとアンドロメダ》(図3)、そして北壁は《ヘスペリデスの園のヘラクレス》(図4)である。このうち北壁を除く三面は、神話場面の背景に描かれた風景描写が画面の大きな割合を占めている。こうした神話画は、ダウソンやシェーフォールトらによって「神話風景画」とよばれている^④。北壁に描かれた《ヘスペリデスの園のヘラクレス》だけは、人物像が比較的大きく描かれているため通常の神話画として分類される^⑤。三つの神話風景画については、同主題の神話画・神話風景画が数多く発見されており、当時非常に人気があったと考えられる。またこの三点には、空と海が背景の多くを占めているという共通点が見られる。このように、視覚的統一性を与えたり、または関連のある主題を組み合わせたりという工夫は、当時の壁画制作において頻

「神官アマンドゥスの家の画家」研究——古代ローマ壁画における画家の分業化の可能性について——



右上

図1 トリクリニウム (b) 東壁中央
《イカロスの墜落》
PPM I, p. 595 より

左上

図2 トリクリニウム (b) 南壁中央
《ポリュフェモスとガラテア》
ジュゼッピーナ・チェルッリ・イレッリ他編
『ポンペイの壁画』岩波書店、
1991年、図13より

右下

図3 トリクリニウム (b) 西壁中央
《ペルセウスとアンドロメダ》
PPM I, p. 603 より





右上

図4 トリクリニウム (b) 北壁中央
《ヘスペリデスの園のヘラクレス》
PPM I, p. 592 より

左上

図5 クビクルム (c) 南壁中央
《ヘレネとパリス》
PPM I, p. 609 より

右下

図6 アーラ (d) 南壁中央
PPM I, p. 610 より



繁に行なわれたことであつた。⁽⁶⁾

クビクルム(c)についても、一九二四年から一九二六年にかけて行われた発掘の段階ではその装飾をはっきりと目にする事ができたが、残念ながら今日までに劣化が進み、現在では南壁をみる事ができるのみとなつてしまつた。⁽⁷⁾ 南壁中央には《ヘレネとパリス》(図5)の神話画が描かれ、その両脇には単色の画面の中央にプシュケとアフロディテと思われる小さな像が描かれている。アーラ(d)も現在では南壁や東壁の一部を残すのみではあるが、その断片からは、壁面が基本的に第三様式で装飾されていたことがわかる。特にアーラ(d)の南壁は保存状態が比較的良好で、建築物を主題とした「建築風景画」(図6)が中央に描かれていることが確認できる。⁽⁸⁾

2 先行研究とその問題点

「神官アマンドゥスの家」に関する研究は主に、最も壁画の残るトリクリニウム(b)、特に三つの神話風景画について、類似作例と比較することによって行われてきた。特にボンベイの北西に位置するボスコトレカーゼで発見された皇帝家の豪華な別荘、「アグリッパ・ポストゥムス荘」との関係は常に議論されてきた。それはこの別荘の一室から、《ベルセウスとアンドロメダ》と《ポリュフェモ

スとガラテア》という、「神官アマンドゥスの家」のトリクリニウム(b)の壁四面のうちの二面と類似した壁画が発見されたからである(図7、8)。二組の《ベルセウスとアンドロメダ》と《ポリュフェモスとガラテア》はともに、中央の岩場とそれを囲む海で物語が展開する点で共通しており、全体の構図もおおよそ一致している。《ベルセウスとアンドロメダ》では、岩場につながれて海獣に襲われるアンドロメダを中心に、左には偶然通りかかったベルセウス、右には異時同図法を用いてベルセウスがアンドロメダの父ケフェウスの宮殿を訪ねる場面が描かれている。《ポリュフェモスとガラテア》では、中央の岩場に腰掛けたポリュフェモスが、画面左側の海にいるガラテアを見つめている。「アグリッパ・ポストゥムス荘」では、右上にオデュッセウスの船を追いかけるポリュフェモスがやはり異時同図法で描かれている。しかし、「神官アマンドゥスの家」ではこのポリュフェモスは描かれず船だけが残されている。

両者の比較において主流だったのは、「神官アマンドゥスの家」の神話風景画は、「アグリッパ・ポストゥムス荘」の壁画をもとにした質の劣ったコピーであるという考え方だった。⁽⁹⁾ もちろん、ボスコトレカーゼ「アグリッパ・ポストゥムス荘」の制作年代が一〇年頃であるのに対してボンベイ「神官アマンドゥスの家」トリクリニウム(b)の壁画は四〇―一五〇年頃とされていることを鑑みれば「神官アマンドゥスの家」の壁画が、ボスコトレカーゼ「アグリッパ・



図7 「アグリッパ・ポストゥムス荘」《ペルセウスとアンドロメダ》神話の間、東壁中央
写真提供：メトロポリタン美術館デジタルアーカイブ (www.metmuseum.org)



図8 「アグリッパ・ポストゥムス荘」《ポリュフェモスとガラテア》神話の間、西壁中央
写真提供：メトロポリタン美術館デジタルアーカイブ (www.metmuseum.org)

ポストウムス荘」から少なからず影響を受けていた可能性はあるかもしれない。しかし先行研究における議論では、単に《ペルセウスとアンドロメダ》と《ポリュフェモスとガラテア》の二組の神話風景画の形式上の類似を指摘するのみで、両者の細部の差は家の財産の多寡や、それに起因する画家の力量によるものとされている。

例外的に、リチャードソンはこの二つの家の神話風景画を同じ画家の手に帰し、「アグリッパ・ポストウムス荘」の神話画はこの画家の初期の作品であり、後年にボンペイの壁画をいくつか手掛けていると論じている。¹⁰⁾しかし、これらの作品の差異を画家個人の様式の変化に結び付けるのは問題がある。人物のプロポーションや筆致、影や光の描き方には大きな隔たりがあり、神話風景画の主題や構成という点以外に共通項を見出すことはできない。リチャードソンの議論においてもやはり、形式上の類似にこだわるあまり、肝心な作品のモチーフや構成の比較が軽視されているといえるだろう。

「神官アマンドゥスの家」の神話風景画については、「アグリッパ・ポストウムス荘」以外にもボンペイ内において数点の類似作例が見つかっており、比較対象とされることもある。例えば「水夫の家(Casa del Marinaio)」(VII 15, 2)では、四面の壁に描かれた神話風景画のうち二つが「神官アマンドゥスの家」と共通の主題である。¹¹⁾「A・ウィルニウス・モデストゥスの家(Casa di A. Virnius Modestus)」(IX 7, 16)¹²⁾およびその近隣の家(IX 7, 12)¹³⁾から出土した作例は、

現在では損傷によって作品そのものを見ることはできないが、発掘時の記録や現在まで残る断片などから、「神官アマンドゥスの家」と主題や構図が類似した神話風景画であることが確認できる。しかしその類似はあくまで主題と構図の一部が一致しているのみであり、細かな人物のポーズやプロポーション、人物と背景のバランスはそれぞれ異なっている。そのため、これらは同じ画家に帰されることはない。

以上のように、先行研究においては他作例との比較を行う際、主題や構図の類似性に目が向けられ、神話風景画の細部の差異についての検討はされていない。特に「神官アマンドゥスの家」の神話風景画は、他の同一主題の作例に比べて背景描写に着目すべき要素が多いにもかかわらず、それらはほとんど論じられていない。したがって本論では、神話風景画の大きな特徴である背景描写に着目して他作例との比較を行うことで、「神官アマンドゥスの家」の神話風景画の特徴を浮かび上がらせる。そしてこれらを制作した画家を「神官アマンドゥスの家の画家」とし、この画家が、通常の人物画家(pictor imaginarius)ではなく、¹⁴⁾特に船というモチーフに特化した画家となっていたことを明らかにする。以下では、背景描写について、船、建築物、自然物の三つの描写を検討する。

3-1a 船の描写

「神官アマンドゥスの家」の神話風景画のうち、《ポリュフェモスとガラテア》の右上に描かれたオデュッセウスたちを乗せた權船は非常に特徴的なモチーフである(図9)。確かに「アグリッパ・ポストゥムス荘」の同一主題の神話風景画にも同じ位置に權船は描かれているが、その表現には明らかな違いがある。「アグリッパ・ポストゥムス荘」では、後景でポリュフェモスが追いかけているオデュッセウスの乗った權船は画面の外へ向かっており、船尾のみが描かれている。一方、「神官アマンドゥスの家」では、この後景のポリュフェモスは描かれておらず、權船は、むしろ力強くこちらに向かってくるように描かれている。船体を斜め正面から描くことで、船全体の構造をみることができるようになっている。船尾のみが描かれた「アグリッパ・ポストゥムス荘」の權船の描写に比べると、はるかに詳細に描写されている。

このような權船は、ポンペイにおいてもいくつかのバリエーションが確認されている。ポンペイで描かれた船を集め、年代によって船が異なることを論じたアヴィリアとジャコベッリによれば、第二様式時代にすでに描かれていた三段權船は、徐々により力強い規模の大きな船体へと変化していくという¹⁵⁾。一世紀中頃以降には五段權

船(*quinqueremis*)¹⁶⁾が描かれるようになり、「神官アマンドゥスの家」の《ポリュフェモスとガラテア》に描かれた船もまた五段權船(*quinqueremis*)であるとしている¹⁷⁾。これは、現在見つかった中では最も早い時期のものである。六二年の地震後には「海戦図(*naumachia*)」が多く描かれるようになったことにより、權船が書かれる機会も増えた。例えばポンペイでは、イシス神殿(VIII, 23)(図10)や「ウェッティの家(*Casa dei Vetii*)」(VII 15, 1)(図11)、郊外浴場(*Terme suburbane*) (VII 16, a)(図12)においてこうした海戦図がみられ、時期やその特徴的な主題などから、これらはすべて同じ工房(通称「ウェッティの家の工房」)によって描かれているとも指摘されている¹⁸⁾。「ウェッティの家の工房」について論じたエスポーゾもまた、これらの權船に着目しながら工房の同定を試みている。しかし、この工房の活動時期は地震の発生した六二年頃から噴火によって埋没する七九年までとし、地震以前の四〇―五〇年頃に描かれた「神官アマンドゥスの家」については、「ウェッティの家の工房」の作例のリストには入れていない¹⁹⁾。しかし、この工房の活動以前に五段權船の船体を斜め正面から描いた作例は「神官アマンドゥスの家」のみが知られているという点に留意したい²⁰⁾。

以上のことを踏まえ、これらの類似する船の描写について細かく見てみよう。まず「神官アマンドゥスの家」の例については、神話風景画の中に挿入されているため、海戦図として描かれる他作例と



図9 トリクリニウム (b) 南壁中央
《ポリュフェモスとガラテア》部分
PPM I, p. 600より



図12 郊外浴場、ニユンファエウム、北壁



図10 イシス神殿、ポルティコ南壁、ナポリ国立考古学博物館蔵

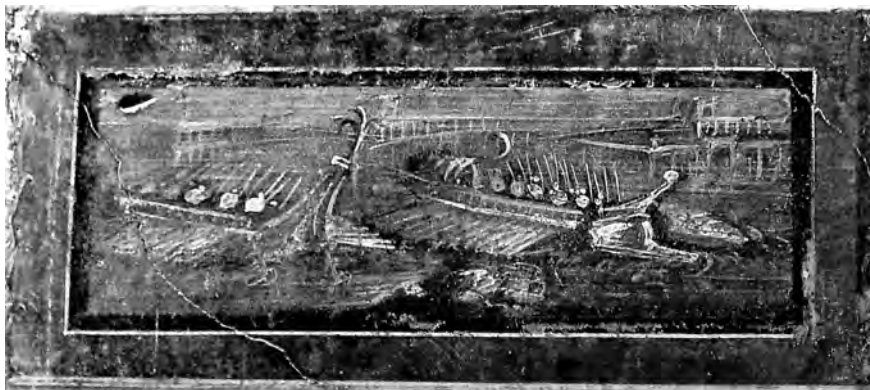


図11 「ウェッティの家」、エクセドラ、北壁

は区別されるものの、その船体を斜め正面から描くという点においては共通している。「ウェッティの家」とイシス神殿の海戦図は、小さな長方形の枠内に描かれ、第四様式の壁面下部に挿入されている。表面には、粗い筆遣いのあとが残されている。一方、郊外浴場は、壁面全体を覆うような枠のなかに大きく描かれているという点で他の海戦図と異なっている。また、壁画表面が劣化してしまっているが、斑のない丁寧な着色がなされている。ジャコベッリは、郊外浴場についても他の海戦図と同様に「ウェッティの家の工房」に帰し、その論拠として、この海戦図という主題の一致の他に、「ウェッティの家」と郊外浴場の一室に共通して描かれた性的な場面を示すモチーフの存在を指摘している。⁽²¹⁾しかし、前述のような海戦図にもみられる筆致の明らかな違いや、細部の特徴、枠装飾などには共通性が無いことを鑑みれば、郊外浴場と「ウェッティの家」が同じ画家あるいは工房によるものだと考えにくい。⁽²²⁾また、郊外浴場の壁画の制作年代は七九年の噴火の直前であるため、六二年の地震直後に修復および再建されたイシス神殿や「ウェッティの家」よりも遅く制作されたはずである。⁽²³⁾多くの信者が出入りする場所であったイシス神殿や、家族だけではなく多くの客人が集まったと考えられる豪華な「ウェッティの家」のエクセドラに描かれた海戦図から影響を受け、別の画家および工房によって描かれたものであるう。

「神官アマンドゥスの家の画家」研究——古代ローマ壁画における画家の分業化の可能性について——

「ウェッティの家」やイシス神殿の海戦図には、白波のたつ水面の様子や、船の着色に共通した粗い筆致が確認できる。一方で「ウェッティの家」において、海戦図と同じ部屋に描かれた神話画は、鮮やかな色遣いで斑なく仕上げられている。こうした筆致の特徴から、「ウェッティの家」では壁面中央の大きな神話画を描いたのは別の画家が、下部の小さな枠内を仕上げたと考えられる。⁽²⁴⁾海戦図にみられる筆致の特徴はまた、「神官アマンドゥスの家」の神話風景画においても確認できる。《ポリュフェモスとガラテア》の右上に描かれた船の共通性はもちろんのこと、この船が起こす細かな白波は《イカロスの墜落》(図1)における海上の小舟のまわりにもあらわされている。こうした表現は、ほかの《イカロスの墜落》の神話風景画にはみることのできない特徴的な描写である。

以上のことから、「アグリッパ・ポストゥムス荘」《ポリュフェモスとガラテア》に描かれた権船は、「ウェッティの家」およびイシス神殿の海戦図と同じ画家の手になるものである可能性が指摘できる。

3-1b 建築物の描写

「神官アマンドゥスの家」に描かれた神話風景画は、「アグリッパ・ポストゥムス荘」と比較すると背景の占める空間は削られているが、

その内容はむしろ詳細に描かれていると言えるだろう。特に際立っているのは、豊富な建築描写である。《ペルセウスとアンドロメダ》では、画面右にアンドロメダの父ケフェウスの宮殿と思われる建物群、《ポリュフェモスとガラテア》では画面左奥に列柱に囲まれた建築物、そして《イカロスの墜落》では、画面上部に城壁に囲まれたクレタの街があり、その中に様々な建築物が重なり合うように描かれている。神話風景画において、建築物が描き込まれる例は少なくないが、他の同主題を描いた神話画と比べても「神官アマンドゥスの家」は、建築物のバリエーションの豊富さという点において明らかな特徴を示している。

その他の同主題の神話風景画とも比較してみよう。大英博物館所蔵の《イカロスの墜落》(図13)は、前景と後景にそれぞれ建築物が描かれている。後景には「神官アマンドゥスの家」と同様に円形の城壁に囲まれたクレタの街が描かれているが、「神官アマンドゥスの家」(図14)に比べはるかに単純な描写である。前景には、基壇に載った神殿のような建築物がみえる。この神殿風の建築物は、ほかの作例にも現れることが多い。例えば、「果樹園の家」(Casa del frutteto) (I 9, 5) の神話風景画では、《イカロスの墜落》とそれ以外の神話風景画の二点に(図15、16)⁽²⁶⁾、さらに「M・ファビウス・セクンドゥスの家」(Casa di M. Fabius Secundus) (V 4, 13) では一つの神話画の中で左右反転されたものが二度も描かれている(図

17)⁽²⁷⁾。このモチーフは、一種の定型表現として様々な工房で広く用いられていたのだろう。

「神官アマンドゥスの家」の三点の神話風景画には、このモチーフは認められず、その他の建築物にも繰り返しはない。その代わり、多くの建築物が列柱を備えているという共通点がある。《イカロスの墜落》に描かれたクレタの街の中には、列柱をもつ建築物が複数確認できる。《ペルセウスとアンドロメダ》では、ケフェウスの宮殿と思われる建物群のなかに列柱が含まれている。損傷のためどのような建築物であるのかを断定するのは難しいが、ケフェウスの宮殿に付属した建築物であろう。こうした長い列柱廊を伴う建築物は、同時期つまり紀元後一世紀中頃に流行した「海浜別荘風景画」にしばしば描かれている。⁽²⁸⁾ 《ポリュフェモスとガラテア》の左奥には、正面(画面右側)が開いたコの字形の列柱に囲まれた建築物がある。同様の建築物は、エジプト趣味的モチーフを用いてナイル川流域の様子を表わした「ナイル川流域風景画」やイシス信仰にかかわる建築画にもしばしば現れる。⁽²⁹⁾ こうした風景画は、第三様式または第四様式において、大きな神話画の下部や、単色に塗られた壁面の中央または下部に小さなパネル画として挿入されることがしばしばであった。⁽³⁰⁾

しかし「神官アマンドゥスの家」では、建築物が列柱を伴うものなどを含め様々な形で描かれてはいるが、その表現自体は非常に簡



図14 トリクリニウム (b) 東壁中央
《イカロスの墜落》部分
PPM I, p. 595 より

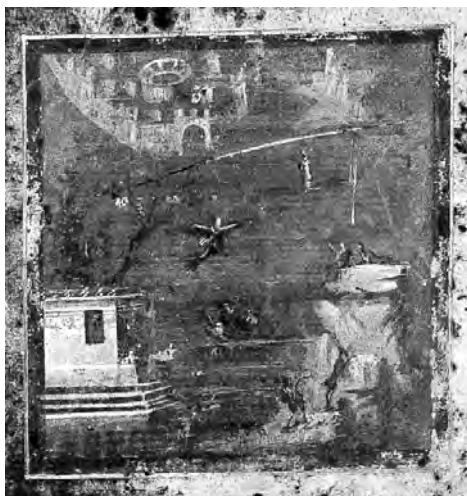


図13 ボンペイ出土《イカロスの墜落》、
大英博物館蔵



図15 「果樹園の家」
トリクリニウム (11) 東壁中央
《イカロスの墜落》
PPM II, p. 88 より



図16 「果樹園の家」
トリクリニウム (11) 西壁中央
《ディアナとアクタイオン》
PPM II, p. 53 より



図17 「マルクス・ファビウス・セクンドゥスの家」トリクリニウム
《ローマ建国(マルスとレア・シルウィア)》、ナポリ国立考古学博物館蔵
I. Bragantini e V. Sampaolo (a cura di), *La pittura pompeiana*, Milano, 2009, p. 349 より



図18 ボンペイ I, 14
《ペルセウスとアンドロメダ》
写真提供: S.C.Nappo (Lace Lab)



図19 トリクリニウム (b) 西壁中央
《ペルセウスとアンドロメダ》部分
PPM I, p. 603 より

素である。背景に描かれた建築物の柱は一筆で簡潔に描かれ、陰影表現などには特に注意を払っていない。こうした簡素な描き方は、小パネルの建築画でしばしばみられる。前項で扱った「ウェッティの家」やイシス神殿の海戦図の背景にも、同様の簡素な建築物が描かれている。こうした共通点は、「神官アマンドゥスの家」の神話風景画と、「ウェッティの家」およびイシス神殿の海戦図の画家が同じであるという仮説をより補強するものである。

3-1c 自然物の描写

最後に、背景描写のうちの自然物、特に岩の表現に着目する。「神官アマンドゥスの家」では、『ヘスペリデスの園のヘラクレス』の神話画をのぞく、三つの神話風景画の背景に海が描かれているという共通点がある。特に『ベルセウスとアンドロメダ』と『ポリュフェモスとガラテア』では中央の岩場を中心に物語が展開している。「アグリッパ・ポストゥムス荘」の神話風景画でも同じように中央に岩場が描かれているが、アンドロメダの母カシオペアや羊の群れがいる岩場下部の形状は「神官アマンドゥスの家」と異なっている。また、第一地区で発見された『ベルセウスとアンドロメダ』の同様の場面を描いた神話画（図18）にいたっては、中央部分のみが大きくあらわされた神話画であるため、岩場の下部はあらわされていない。

しかし、いずれにおいても、まさにアンドロメダの腕が縛りつけられている部分の岩は、その両腕をひろげたアンドロメダの身体に合わせたかのように三又に分かれている。「A・ウィルニウス・モDESTUスの家」およびその近隣の家（IX.12）など、現存しない作例の発掘当時の記録を参照してもやはり、岩場下部の形は様々であつても、アンドロメダが縛られている部分の岩は同じ形だったことがわかる。つまり、『ベルセウスとアンドロメダ』の岩の形状に関してはアンドロメダの周囲の岩の形状のみが定型化していたと考えられる。フィリップスが指摘したように、二世紀の恋愛小説である『レウキッペとクレイトポン』のエクフラシスが、それを裏付けている。³¹

岩は娘の大きさに彫り抜かれていました。（…）両腕を岩に広げられ、上の方で鎖がそれぞれ手を岩に縛りつけて締め付けています。手首は葡萄の房のようにぶら下がっています。（…）アイドネウスの花嫁のように飾られて、花嫁の衣装を着ていました。足まで届く衣装、その衣装は純白。（…）海獣は海を割いて娘の真正面から上がってきます。体の大部分は波で包まれ、頭だけが海を出ています。（…）海獣と娘の間に空から舞い降りるベルセウスが描かれていました。肩のまわりのマントと両足の翼のついたサンダル以外は、すっかり裸で海獣に向かって

降りてきます。帽子が彼の頭を覆っています。この帽子はハデスの兜を示していました。左手にはゴルゴンの首を持って楯のように突き出していました。(…) 右手は鎌と剣に分かれた両形の刃で武装していました。³²⁾

ここに書かれた絵画の特徴は、たしかにポンペイやボスコトレカーゼに描かれた《ペルセウスとアンドロメダ》の神話風景画の描写と多くの共通点がある。特に、「娘の大きさに合わせて彫りぬかれた」という岩の表現は、両腕を広げたアンドロメダの姿に合わせて三又にわかれた岩の形状と一致している。作者であるアキレウス・タテウスは二世紀後半のアレクサンドリア出身の人物とされている。³³⁾ 七九年に埋没したポンペイやボスコトレカーゼの壁画を実見していないにもかかわらず、こうした共通性が見られるということは、オリジナルとなった絵画がヴェスヴィオ地域のみならず広くローマ世界に存在していたことを意味している。このことから、単純な構図や形の共通性のみによって「アグリッパ・ポストゥムス荘」と「神官アモンドゥスの家」、そしてその他の《ペルセウスとアンドロメダ》の神話画を、同じ画家や関連のある画家の作品として論じることができないことが確認される。

以上を踏まえ、形状以外の岩の表現について詳しく検討する。細部の表現を写真や現物によって確認できる三点を見てみると、各々

表面の表現方法に明確な差がある。「神官アモンドゥスの家」では、水面と同様に、白い線によって光の当たる部分を明確に描いており、筆致も荒い(図19)。一方、「アグリッパ・ポストゥムス荘」(図7)では白い絵の具による光の表現こそあるが、「神官アモンドゥスの家」のように荒い線によって描かれる光の表現はなく、やわらかに光が表現されている。第一地区で発見された《ペルセウスとアンドロメダ》の神話画(図18)においては、岩にはあまり光があたっておらず、白い線もみられない。このように岩に関しては、形状が同じでも、細部表現は異なっていることがわかる。一方、「神官アモンドゥスの家」および「アグリッパ・ポストゥムス荘」では、同室内の《ポリュフェモスとガラテア》に描かれた岩は、形状は異なるが細部の描き方は一致している。つまり、岩の形状ではなく筆致や光の表現が画家の手を示していると考えられる。

前項までにおいて船や建築物の描き方の類似性を指摘した「ウェッティの家」およびイシス神殿の海戦図にも、前方に岩が描かれているものがあるが、そこでもやはり白い線によって、岩の光に当たっている部分が表現されており、「神官アモンドゥスの家」の岩との共通性が見てとれる。この点においても、これらの作品が同じ画家によって描かれたものであると指摘することができるだろう。

4 「神官アマンドゥスの家の画家」

以上から、「神官アマンドゥスの家」の神話風景画と「ウエッティの家」およびイシス神殿の海戦図との間に、細部描写に多くの共通点を見ることができた。また、リチャードソンがこれらの絵と同じ画家に帰した「アグリッパ・ポストゥムス荘」の神話風景画は、別の画家のものと判別することができた。⁽³⁴⁾そこで以下では「神官アマンドゥスの家」を担当した画家を「神官アマンドゥスの家の画家」と呼称し、あらためて彼に帰属する作品の精査を行う。

確認できるものの中で「神官アマンドゥスの家の画家」に帰すことのできる最も古い作例のひとつが「神官アマンドゥスの家」である。ここでは、トリクリニウム(b)の神話風景画および神話画(図1-4)に加えて、クビクルム(c)の神話画《パリスとヘレネ》(図5⁽³⁵⁾)も、人物の長方形に近い顔の形や長く伸びた鼻の描き方などが共通していることから、同一画家のものと考えられる。アーラ(d)の建築画(図6)も同様に、トリクリニウム(c)《イカロスの墜落》の背景に描かれたクレタ市街図と建築物の描き方が酷似していることから、同じ画家の手になるものとしてよいであろう。

リチャードソンは、「Q・ポッパエウス・サビヌスの家(Casa di Q. Poppaeus Sabinus)」(VI 16, 36-37) H室におくつの《四詩人のコン

クール》(図20)も同じ画家に帰している。⁽³⁶⁾顔の

特徴は「神官アマンドゥスの家の画家」の神話風景画および神話画と一致している。特に「神官アマンドゥスの家」の《ペルセウスとアンドロメダ》のアンドロメダや《イカロスの墜落》の左下にいる女性との類似が認められる。これらのどちらが先に描かれたのかは定かではないが、どちらも確認できる中では画家の最初期の作品と考えられる。

一方で、この画家は前項まで見てきたように、「ウエッティの家」やイシス神殿の「海戦図」も手掛けていると考えられる。これらは、「神官アマンドゥスの家」「Q・ポッパエウス・サビヌスの家」とは異なり、六二年の地震後に描かれたものである。「ウエッティの家」の家はボンベイでも指折りの豪華な家であり、宗教施設であるイシ



図20 「Q. ポッパエウス・サビヌスの家」H室
《四詩人のコンクール》PPM V, p 991 より

ス神殿は地震直後に緊急的に再建されたことを鑑みれば、当時最も大きな仕事のひとつであったであろう。⁽³⁷⁾これらの大仕事は、どちらも「ウェッティの家の工房」とよばれるグループが請け負ったと考えられている。⁽³⁸⁾神話を描いた「ディオスクロイの画家」と「イオの画家」はこの工房の双璧をなす人物画家であり、この工房に帰される多くの装飾において神話画やその周囲に配された全身人物像を担当している。⁽³⁹⁾

ところが、同工房によって装飾されたとされているにもかかわらず、別の人物画家によって神話画が描かれた例もある。⁽⁴⁰⁾これらの画家は、「ディオスクロイの画家」や「イオの画家」と異なり、継続的な参加は確認できないことから、本来「ウェッティの家の工房」にいる画家ではなかったと考えられる。おそらく、工房のなかで画家の入れ替わりは頻繁に起こっていたのだろう。

「神官アマンドゥスの家の画家」も同じように、「ウェッティの家の工房」に一時的に加わり、イシス神殿や「ウェッティの家」で制作を行ったのだろう。注目すべきは、彼の手が海戦図のみに見られ、神話画には確認できなかったという点である。「神官アマンドゥスの家の画家」は、人物画家としてではなく、海戦図のみを描く画家としてこの工房に参加したように思われる。

「ウェッティの家の工房」が装飾を手がけた壁面は大規模な建物であることが多く、それらを地震前後から噴火までの短い期間で行

うためには、多くの人手を必要としたと推察される。同じ工房に帰されている「作業中の画家たちの家(Casa dei Pittori al lavoro)」(IX 156)は、まさに七九年の噴火の瞬間まで画家が作業を行っていたため、壁画制作の途中経過を見ることができ、貴重な遺構である。⁽⁴¹⁾ここでは、壁面の各箇所を複数の画家が分担して同時並行で進めることにより、効率的な作業をしていたことがわかる。「神官アマンドゥスの家の画家」はこのような分担作業において、海戦図に特化した画家として求められたのではないかと考えられる。

5 おわりに

本論では、「神官アマンドゥスの家の画家」が、人物画家から海戦図に特化した画家となった可能性を提示した。このように得意なモチーフを持っていたとする画家に、プロトゲネスが伝えられる。プリニウスによれば、アペレスと同時代の前四世紀の画家であったプロトゲネスは、絵画の一部に詳細な軍船を描きこむことができたという。⁽⁴²⁾「神官アマンドゥスの家の画家」がそれまで作例のない五段権船を「神官アマンドゥスの家」の神話風景面に描きこんだことは、詳細な軍艦を描く画家として注目される契機となったのかもしれない。競合相手の少ない船に特化した画家として依頼を受けることは、地震直後の生活再建に伴って仕事を勝ち得るため、「神官ア

マンドゥスの家の画家」が戦略的に挑んだ結果とも言えるであろう。

【註】

- (1) ポンペイ遺跡は、第一区から第九区という大きな区分と、より小さな地区区分、そして入口に割り振られた番号（または記号）の三つの番号（記号）によって整理されている。この整理番号は、後世の発掘の際に割り振られたものである。また住宅名は、銘によって家の所有者が特定されている場合はその所有者の名前をつけていることが多いが、そのほかにも、特徴的な出土物や発掘時の出来事などによって通称名がつけられることもある。本論には、住宅名及び通称名をイタリア語で付すが、イタリア語名等は主に以下を参照した。G. P. Carratelli, (ed.), *Pompeii: Pitture e Mosaici*, 10 vols. Rome, 1990-2003. (ポムペイ PPM と記す。); F. Pesando, M. P. Guidobaldi, *Pompeii, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Bari, 2006.
- (2) 入口の右壁には「FVSCVM・AED / AMANDVS・SACERDOS」という赤色のクラッフィートが書かれていた。M. Della Corte, "Pompei- Scavi di antichità e scoperte avvenute durante il mese di marzo", *Notizie degli scavi*, 1912, pp. 104-105, 222. また「ヘリステムリウムにも同様」に「AMANDVS・SACERDOS」の名が記されている。A. Maiuri, "Pompei- Relazione sui lavori di scavo dal marzo 1924 al marzo 1926", *Notizie degli scavi*, 1927, pp. 29-30.
- (3) PPM I, pp. 586-587, 590-606. ポンペイ壁画の四様式においては、マウ以降様々な分類方法が提示されてきた。バステとデ・ヴォスは第三様式を大きく二つに分け、さらに前半をIA, IB, IC, 後半をIIA, IIBと細かく分類した。F. L. Bastet e M. De Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, A. De Vos (trans.), s-Gravenhage, 1979; A. Barbet, *La Peinture murale romaine*, Paris, 1985, pp. 81-83.
- (4) C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New Haven, 1944; K. Schefold, "Origins of Roman Landscape Painting", *Art Bulletin*, vol. 42, 1960, pp. 87-96.
- (5) K. Schefold, *La peinture pompéienne*, J. M. Croisille (trans.), Bruxelles, 1972, pp. 157-160.
- (6) B. Bergmann, "Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting", F. Angelis and S. Muth (eds.), *Im Spiegel des Mythos*, Wiesbaden, 1999, pp. 81-107.
- (7) A. Maiuri, "Pompei- Relazione sui lavori di scavo dal marzo 1924 al marzo 1926", *Notizie degli scavi*, 1927, pp. 18-32, PPM I, p. 587.
- (8) PPM I, p. 610.
- (9) M. Beard and J. Henderson, *Classical Art from Greece to Rome*, Oxford, 2001, p. 51-52.
- (10) L. Richardson, jr., *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Baltimore-London, 2000, pp. 36-54.
- (11) 「水夫の家」エクセドラ(z)には、四つの神話風景画が描かれていた。発掘時から今日までの間に損傷が進み、現在でもみることができるのは北壁の《ニオベの子どもたち》のみで、現

在はナポリ国立考古学博物館に所蔵されている (inv. 11479)。残りの三つについては、発掘時の記録と断片的に残された壁画でその一部を確認することができるとみである。東壁に《ディルケの処罰》、南壁に《ポリュフェモスとガラテア》、西壁に《ヘルセウスとアンドロメダ》が描かれていた。PPM VII, pp. 704-765; I. Bragantini e V. Sampaolo (a cura di), *La pittura pompeiana*, Milano, 2009, p. 270; Bergmann, *op. cit.*, 1999.

- (12) 「A・ウィルニウス・モデストゥスの家」のクビクルム (a) とトリクリニウム (b) には、入口 (北) 側を除いた三面に神話風景画が描かれている。クビクルム (a) は、東壁に《ヘルセウスとアンドロメダ》、南壁に《ヒュラスとニンフ》、西壁に《トロイアの陥落》、トリクリニウム (b) は、東壁に《ヘガサスを捕獲するアテナとペレロフォン》、南壁に《イカロスの墜落》、西壁に《ディアナとアクタイオン》が描かれている。PPM IX, pp. 782-814; Bragantini, Sampaolo (a cura di), *op. cit.*, p. 345; Bergmann, *op. cit.*, 1999.

- (13) この家の発掘されている箇所は建物の一部のみであり、発見された壁画は記録によってのみ確認できる。トリクリニウム北壁には《ポリュフェモスとガラテア》、西壁に《ディアナとアクタイオン》が描かれていた。PPM IX, pp. 779-781.

- (14) 古代ローマにおける壁画家は、主に二種類に分かれていた。神話画や人物の全身像などを描く人物画家 (pictor imaginarius) と、その周辺の枠装飾などを担当する壁画家 (pictor parietarius) である。紀元後三〇一年に発布された「ディオクレティアヌスの最高価格令」に記されたそれぞれの日当から、この二つの画家には待遇に差があったことがわかる。R. Ling,

Roman Painting, Cambridge, 1991, p. 213; T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome*, vol. 5, 1940, pp. 305-421.

- (15) F. Avilia e L. Jacobelli, "Le naumachie nelle pitture pompeiane", *Rivista di studi pompeiani*, vol. 3, 1985, pp. 131-154.

- (16) ポリュビオスによれば、ローマ人が初めて五段櫓船を建造したのは第一次ポエニ戦争下のアグリゲントゥム占領後 (前二六一年)、海上のカルタゴ軍に対抗するためであった (Pol. hist. 1.20-21)。なお、ここに書かれた五段櫓船 (quinqueremis) の構造には諸説あり、一人一本の櫓をもった漕ぎ手が上下五段に並んでいるという解釈と、五人が一本または三本の櫓を持って漕ぐ船であるという解釈がある。(ポリュビオス『歴史一』城江良和訳、京都大学学術出版会、二〇〇四年、三三三頁、訳注二参照) アヴィリアとジャコベリは、五人の漕ぎ手が三本の櫓を漕ぐという船を五段櫓船 (quinqueremis) とし、Avilia e Jacobelli, *op. cit.*, 1985, 本来ならば「五段」と訳すべきではないが、本稿では前出の翻訳に従い「五段櫓船」という訳語を用いることとする。

- (17) アヴィリアとジャコベリによれば、「神官アマンドゥスの家」の櫓船は、三本の櫓のうち一番上の櫓だけがほかの二本に比べて高く離れた位置にみえることから、五段櫓船として判断している。Avilia e Jacobelli, *op. cit.*, 1985, pp. 145-147.

- (18) Avilia e Jacobelli, *op. cit.*, 1985; L. Jacobelli, "Vicende edilizie ed interventi pittorici nelle terme suburbane a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 1995, pp. 154-166.

- (19) D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei: Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma, 2009, p. 49; V. Sampaolo "I decoratori del Tempio di Iside a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 1995, pp. 124-139.
- (20) 現在ボンペイで発見されているうち、五段櫓船の最初の作例は「彫刻家の家 (Casa dello Scultore)」(VIII 7, 24) のペリステムリウムであるが、これは船体を真横から描いている。Avilia e Jacobelli, *op. cit.*, 1985, pp. 146-148; PPM VIII, p. 730.
- (21) Jacobelli, *op. cit.*, 1995, pp. 154-165.
- (22) 枰装飾のバリエーションの一致による工房の同定に関しては、以下を参照。I. Bragantini e F. P. Badoni, "Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo", *Didoti di Archeologia*, n. 2, 1984, pp. 119-129.
- (23) 郊外浴場の壁画の制作年代については以下を参照。Jacobelli, *op. cit.*, 1995, p. 163. 「ウェッティの家」の地震後の修復に関しては以下を参照。PPM V, pp. 468-470. イシス神殿については出土した碑文 (CIL X 846) から N・ホビディウス・ケルシマスという人物の寄付によって再建されたことがわかっている。イシス神殿の修復および再建に関しては以下を参照。A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, F. Pesando (rist. anast.) Napoli, 2002, pp. XXIV-XXVIII.
- (24) ローマにおいてイシス教の影響は大きく、元老院議員の家族でさえその一員であった。またボンペイにおいても、イシス神殿が地震後に再建されたことにみられる信者の力はもちろんのことで「百年祭の家 (Casa del Centenario)」(IX.8.3.6) のように室内にイシス信仰に関連する装飾を施したり、祭壇を置いたりする家がみられる。M.J. Versluys, *Aegyptiaca Romana: Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, Leiden-Boston-Köln, 2002, pp. 22-23, 152.
- (25) エスポージトによれば、「ウェッティの家」の中でトリクリニウム (p) の神話画を描いたのは、「ウェッティの家」の他の部屋の神話画を担当した二人の画家とは異なる、三番目の画家であるとされている。作品の出来の良さにもかかわらず「ウェッティの家の工房」による他の家の神話画に同じ画家の手が確認できないことから、普段は工房に属していない、神話画を専門とした画家であったと考察している。一方で、その周囲を埋める装飾には、確かに「ウェッティの家の工房」の痕跡が確認されている。Esposito, *op. cit.*, 2009, pp. 49-58.
- (26) 「果樹園の家」トリクリニウム (11) は四面に神話風景画が描かれているが、そのうち北壁と南壁は損傷が激しく、神話風景画の全体を確認することはできない。したがって、ここでは損傷の少ない東壁《イカロスの墜落》と西壁《ディアナとアクタイオン》のみに神殿のような建築物を確認できた。PPM II, p. 137.
- (27) 多くは発掘から今日までの間に状態が劣化して見ることはできなくなってしまったが、トリクリニウム (R) に描かれていた神話風景画である《ローマ建国 (マルスとレア・シルウィア)》は、現在はナポリ国立考古学博物館に所蔵されている (inv. sn.)。なおこの神話風景画は、壁画においてこの主題を扱った唯一の作例である。PPM V, pp. 1062-1068; Bragantini e Sampaolo, *op. cit.*, 2009, pp. 348-349.

- (28) 列柱廊を備えた建物群は、例えば「M・ルクレティウス・フロントの家」(V. 4. a) タブリヌム東壁などに見られる。PPM III pp. 1006-1013.
- (29) コの字型の列柱に囲まれた建築物は、例えばイシス神殿ポルティコ東壁から発見されたイシス神域風景画や、「エフェボの家」(I 7, II) トリクリニウムの臥台東側側面に描かれたナイル川流域風景画などに見る事が出来る。PPM VIII p. 758, PPM I, pp. 713-725.
- (30) E. La Rocca. *Lo spazio negato: La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Milano, 2008, pp. 45-46. 「ウェッティイの家」やイシス神殿では、海戦図と同じ位置にも描かれている。PPM VIII, pp. 732-849.
- (31) K. M. Philips, jr., "Perseus and Andromeda", *American Journal of Archaeology*, vol. 72, 1968, pp. 1-23.
- (32) アキレウス・タティオス『レウキッペとクレイトボン』中谷彩一郎訳、京都大学学術出版会、二〇〇八年、六九―七二頁。
- (33) 同右、巻末解説、二一四―二六五頁。
- (34) Richardson, *op. cit.*, 2000, pp. 36-54.
- (35) PPM V, p. 991.
- (36) Richardson, *op. cit.*, 2000, pp. 36-54.
- (37) 地震後のイシス神殿の再建に関しては、註二三を参照。
- (38) Esposito, *op. cit.*, 2009, p. 49-132.
- (39) Esposito, *loc. cit.*; Richardson, *op. cit.*, 2000, pp. 106-113, 122-129.
- (40) 例えば、「アキレウスの画家」は、「ディオスクロイの家」(I 9, 6) のエクセドラにおいて壁面中央に《タウリスのイフィゲネ
- イア》や《アリアドネを発見するディオニュソス》を描いているが、その周囲の装飾は「ウェッティイの家の工房」によるものと考え。Esposito, *op. cit.*, 2009, p. 106.; Esposito, "The Economics of Pompeian paintings", M. Flohr and A. Wilson (eds.), *The economy of Pompeii*, Oxford, 2017, pp. 263-289.
- (41) A. Varone, "L'organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 1995, pp. 124-139.
- (42) Plin., *NH* 35, 101.

【附記】

本稿の執筆にあたっては、東北大学大学院文学研究科美学・西洋美術史研究室の諸先生方、そして編集委員・査読委員の先生方から多くの貴重なご指摘を賜りました。また、当該地区の発掘調査にあたっているサルバトーレ・チーロ・ナッポ氏 (L'acelab) からは画像を提供していただきました。厚く御礼申し上げます。なお、本研究は日本学術振興会特別研究員として、平成三十一年度文部科学省科学研究費補助金（特別研究員奨励費）の交付を受けて行った研究成果の一部です。

fosse specializzato in un campo in cui eccelleva, vale a dire nelle raffigurazioni di naumachie, per poter ottenere dei lavori più grandi e importanti.

SUMMARY

Una ricerca sul pittore della Casa del Sacerdos Amandus: l'ipotesi per una specializzazione dei pittori delle pitture parietale romane

Sae BUSEKI

Per quanto riguarda i pannelli dei paesaggi mitologici nel triclinio(b) della Casa del Sacerdos Amandus di Pompei, le discussioni si sono finora basate sulla comparazione con pannelli simili. Per esempio si è pensato che i pannelli della Casa del Sacerdos Amandus avessero legami con due pannelli della Villa di Agrippa Postumus a Boscotrecase, in quanto il loro soggetto e la loro composizione sono simili. Inoltre si è ritenuto che i pannelli delle due case fossero stati realizzati da un unico pittore. Gli autori che hanno esposto queste tesi, tuttavia, non hanno analizzato a sufficienza i particolari sullo sfondo dei pannelli della Casa del Sacerdos Amandus.

Nel mio contributo, dunque, analizzo innanzitutto alcuni elementi del paesaggio sullo sfondo dei pannelli della Casa del Sacerdos Amandus comparandoli con alcune pitture simili. Inoltre illustro le caratteristiche della Casa del Sacerdos Amandus, per concludere cercando di identificare come opere del “pittore della Casa del Sacerdos Amandus” anche altre pitture al di fuori della Casa del Sacerdos Amandus.

I pannelli del paesaggio mitologico della Casa del Sacerdos Amandus presentano tre caratteristiche, presenti in particolare sullo sfondo: edifici di varia foggia, una nave raffigurata in dettaglio, e delle rocce scoscese. Queste caratteristiche del cosiddetto “pittore della Casa del Sacerdos Amandus” sono visibili anche nei pannelli che rappresentano scene di naumachie, mentre mancano nei paesaggi mitologici successivi al terremoto del 62.

Inoltre queste naumachie furono dipinte anche al di fuori della Casa del Sacerdos Amandus, ad esempio in un edificio religioso come il Tempio di Iside e in una grande domus come la Casa dei Vetti, anche se le dimensioni di quest'ultime sono chiaramente maggiori rispetto alle case in cui furono dipinte dal pittore del Sacerdos Amandus prima del terremoto del 62. Nel periodo successivo al terremoto furono prodotte numerose pitture murali in quanto restauri delle case distrutte dal terremoto. Per questo sono propensa a ritenere che il pittore della Casa del Sacerdos Amandus si